Вадим Вацуро
о Лермонтове

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Драматургия Лермонтова в истории русской культуры и литературы — явление менее значительное, чем его поэзия и проза. Это объясняется в известной степени и тем, что Лермонтов обращался к драматической форме лишь в первые годы своей литературной деятельности. Пять пьес (не считая отрывка «Цыганы»), различных по характеру, по стилю, по художественной законченности и ценности, написаны Лермонтовым до 1836 года. Убедившись в полной невозможности увидеть что-либо из своих пьес на сцене или в печати, глубоко разочаровавшись в репертуарной политике, которую проводила дирекция императорских театров, Лермонтов отошел от драматургии.

- Драматургия Лермонтова
  - ○
- notes
  - ○ 1
  - ○ 2
  - ○ 3
  - ○ 4
  - ○ 5
  - ○ 6
  - ○ 7
  - ○ 8
  - ○ 9
  - ○ 10
  - ○ 11

Драматургия Лермонтова

Драматургия Лермонтова в истории русской культуры и литературы — явление менее значительное, чем его поэзия и проза. Это объясняется в известной степени и тем, что Лермонтов обращался к драматической форме лишь в первые годы своей литературной деятельности. Пять пьес (не считая отрывка «Цыганы»), различных по характеру, по стилю, по художественной законченности и ценности, написаны Лермонтовым до 1836 года. Убедившись в полной невозможности увидеть что-либо из своих пьес на сцене или в печати, глубоко разочаровавшись в репертуарной политике, которую проводила дирекция императорских театров, Лермонтов отошел от драматургии.

Драматическое наследие Лермонтова почти не было освоено театральным репертуаром XIX века. Сцены из запрещенного в 1835 году «Маскарада» после долгих цензурных мытарств впервые на петербургской сцене были поставлены лишь в 1852 году. Первая полная постановка драмы состоялась в Московском Малом театре в 1862 году. Настоящая сценическая жизнь «Маскарада» началась, однако, только в 1917 году, когда эту драму в оформлении А. Я. Головина поставил в Александринском театре В. Э. Мейерхольд. Драма «Два брата» лишь однажды, в 1915 году, была представлена в качестве юбилейного спектакля. Таким образом, в XIX веке драматургия Лермонтова не могла оказать сколько-нибудь большого влияния на судьбы русского театра и его репертуара. По сути дела, таковой же была участь и драматического наследия Пушкина, которое, по существу, стало достоянием театра только в советское время. Передовая драматургия 20-х и 30-х годов XIX столетия, включая сюда и бессмертную комедию Грибоедова, оставалась и жила вне театра и доходила до сцены с большим опозданием.

Все это ни в какой мере не снимает вопроса об историческом значении лермонтовской драматургии.

В своих драматических произведениях, как и в лирике, Лермонтов сосредоточивал внимание на самых существенных противоречиях русской общественной жизни конца 1820-х — начала 1830-х годов, периода реакции и общественного упадка, последовавшего за разгромом декабристского движения. Напряженные раздумья о народе, томившемся в крепостном рабстве, о пустоте жизни дворянского общества, страстный протест против всякого проявления социального зла и насилия над человеком — таково главное идейное содержание и лирики, и драматургии Лермонтова.

Обращение Лермонтова к драматургии далеко не случайно. Театральные интересы занимали одно из первых мест в культурной жизни русского дворянства второй половины XVIII — начала XIX века. Расцвет крепостного театра в значительной степени содействовал общему росту театральной культуры и в какой-то степени предопределял дальнейшие успехи столичных императорских театров: лучшие крепостные актеры часто переходили на столичную сцену. Неудивительно, что в родственном окружении молодого Лермонтова прочно укоренилась любовь к театру. Предки Лермонтова с материнской стороны — Арсеньевы и Столыпины — были страстными театралами. С детских лет будущий поэт слышал рассказы бабушки Е. А. Арсеньевой о крепостном театре ее отца А. Е. Столыпина, считавшемся одним из лучших помещичьих провинциальных театров: его даже привозили из Пензенской губернии в Москву «на гастроли». Таким же театралом, пожалуй еще более культурным, был дед Лермонтова — М. В. Арсеньев. Его домашний театр в небольшой усадьбе Тарханы был явлением примечательным. М. В. Арсеньев одним из первых в России оценил и поставил на своей сцене «Гамлета» Шекспира в переводе, непосредственно восходящем к английскому оригиналу. Эта постановка была известна Лермонтову по рассказам старших; она была связана с трагической смертью деда, который исполнял в пятом действии роль одного из могильщиков, а затем после спектакля отравился.

Театральные впечатления вошли в жизнь Лермонтова очень рано. Шести лет от роду во время очередного приезда с бабушкой в Москву Лермонтов видел в Большом (Петровском) театре оперу К. А. Кавоса «Князь Невидимка».

В Тарханах, где протекали детские годы поэта, нередко бывали домашние спектакли. А. П. Шан-Гирей, воспитывавшийся вместе с Лермонтовым в 1825–1826 годах, рассказывает в своих воспоминаниях: «Когда собирались соседки, устраивались танцы и раза два был домашний спектакль»[1].

В те же годы десяти-одиннадцатилетний Лермонтов увлекается лепкой из крашеного воска. Он лепит целые сцены, и вскоре восковые фигурки становятся участницами действ театра марионеток. Это увлечение театром марионеток еще больше захватило Лермонтова после переезда в Москву осенью 1827 года, когда он начал готовиться к поступлению в Московский университетский пансион. М. Е. Меликов в своих воспоминаниях рассказывает: «…маленький Лермонтов составил театр из марионеток, в которых принимал участие и я с Мещериновыми: пиесы для этих представлений сочинял сам Лермонтов»[2].

К сожалению, эти первые драматические опыты мальчика Лермонтова не сохранились. Мы даже не знаем, были ли это импровизации или пьесы с закрепленным, записанным текстом. Неизвестно также и содержание спектаклей лермонтовского кукольного театра. А. П. Шан-Гирей хорошо помнил впоследствии актеров-кукол, вылепленных Лермонтовым из воска. Он рассказывал П. А. Висковатову, что среди кукол была одна, «излюбленная мальчиком-поэтом, носившая почему-то название „Berquin“[3] и исполнявшая самые фантастические роли в пьесах, которые сочинял Мишель, заимствуя сюжеты или из слышанного, или прочитанного»[4]. В годы учения в Московском университетском пансионе и в Московском университете Лермонтов часто бывал в театрах и, по-видимому, хорошо был знаком с репертуаром того времени. Из его писем 1827–1832 годов видно, что Лермонтов увлекался и оперным, и драматическим театром. Под влиянием этих впечатлений уже в пансионе он задумывает написать либретто для оперы на сюжет незадолго до того напечатанной поэмы Пушкина «Цыганы». В сохранившемся наброске либретто[5] он использует не только стихи Пушкина, но и хор цыган «Мы живем среди полей и лесов дремучих» из оперы А. Н. Верстовского «Пан Твардовский» (либретто М. Н. Загоскина).

Русские драматические театры того времени много терпели от театральной цензуры, которой с 1828 года ведало III Отделение. В искалеченном, «обезвреженном» виде шли на сцене трагедии Шиллера «Разбойники» и «Дон Карлос», а также «Отелло, венецианский мавр» и «Гамлет» Шекспира. Но, даже изуродованные переводчиками и цензурой, эти пьесы захватывали московскую передовую молодежь.

Любимцами московской театральной публики в те годы были П. С. Мочалов и М. С. Щепкин. Много лет спустя в статье «Михаил Семенович Щепкин» А. И. Герцен писал: «Щепкин и Мочалов, без сомнения, два лучших артиста изо всех виденных мною в продолжение тридцати пяти лет и на протяжении всей Европы. Оба принадлежат к тем *намекам* на сокровенные силы и возможности русской натуры, которые делают незыблемой нашу веру в будущность России»[6].

Как и Белинскому и Герцену, юному Лермонтову даже ущемленный цензурой драматический театр представлялся своеобразной школой возвышенных идеалов. Он был в курсе тогдашних театральных интересов и споров. В письме к М. А. Шан-Гирей в 1829 году он спрашивал: «Помните ли, милая тетенька, вы говорили, что наши актеры (московские) хуже петербургских. Как жалко, что вы не видали здесь „Игрока“,

трагедию „Разбойники“, Вы бы иначе думали. Многие из петербургских господ соглашаются, что эти пьесы лучше идут, нежели там, и что Мочалов во многих местах превосходит Каратыгина».

Предпочитая Мочалова Каратыгину, Лермонтов разделял общее увлечение Мочаловым передовой московской молодежи. «Для выражения тяжких сердечных мук души, — взволнованно писал о Мочалове один из его современников, — для изображения тоски, безвыходной и трудной, в Москве был тогда орган, могучий и повелительный, сам измученный страшными вопросами жизни, на которые ответов не находил, — это Мочалов»[7].

С Мочаловым для романтически настроенной передовой молодежи того времени особенно тесно было связано имя Шиллера. Современники Лермонтова запомнили Мочалова в ролях Карла и Франца Моора («Разбойники»), Дон Карлоса («Дон Карлос»), Мортимера («Мария Стюарт») и Фердинанда («Коварство и любовь»). Многие студенты знали наизусть почти все роли Мочалова, особенно его страстные монологи, обличавшие всякую ограниченность, бездушие, корыстность, ханжество и лицемерие.

Лермонтов и его поколение воспринимали драматургию и лирику Шиллера как выражение идей воинствующего романтического гуманизма. Эти идеи в условиях русской крепостнической действительности приобретали особую целенаправленность и силу. Вскоре в юношеских драмах Лермонтова отзвуки шиллеровских ролей Мочалова зазвучали особенно искренне и убедительно, так как Лермонтов выражал в них *свой* гнев, *свой* протест, *свое* негодование против социального неравенства, угнетения и насилия.

Поразительна напряженность творческих исканий юного Лермонтова в последний год пребывания его в Московском университетском пансионе и в первый год после поступления в Московский университет. Наряду с большим числом стихотворений, представляющих собою нечто вроде лирического дневника, Лермонтов записывает в своих тетрадях ряд планов трагедий, драм и драматических поэм. Тут и разбойничья, типичная для романтизма тема с сюжетной разработкой в духе мелодрамы или даже «трагедии рока» («Отец с дочерью, ожидают сына»), и замыслы исторической трагедии о Марии (из Плутарха), трагедии по мотивам романа Ф.-Р. Шатобриана «Атала» («В Америке (дикие, угнетенные испанцами)»), трагедии (точнее, драмы) из русской социальной действительности.

Летом 1830 года поэт, увлекавшийся в это время легендой об

испанском происхождении рода Лермонтовых, записывает в одной из своих тетрадей первые планы и наброски трагедии из испанской жизни; осенью эта пятиактная стихотворная трагедия — «Испанцы» — была завершена.

В центре трагедии — романтический мятежный герой, проходящий через все драмы и многие поэмы Лермонтова; он напоминает благородных бунтарей Шиллера и Байрона. Его любовь, как и его ненависть, титаничны и выражаются в монологах, исполненных шиллеровской экспрессии. Трагедия не знает полутонов; и характеры, и конфликты в ней резко контрастны. Высокое благородство безродного еврея-подкидыша противостоит алчности и чванливости кастильского дворянства, его возвышенная любовь — плотским вожделениям служителя христианской церкви, иезуита Соррини; донна Мария продает падчерицу — Моисей готов выкупить свободу сына всем своим состоянием. Фигура Моисея, впрочем, отличается достаточной психологической сложностью; в его монологах слышатся отзвуки монологов Шейлока из «Венецианского купца» Шекспира — персонажа, которого Пушкин приводил как пример углубленной разработки драматического характера.

Фернандо восстает против общественных пороков, своего рода персонификацией которых является галерея его противников. Это делает «Испанцев» социальной трагедией, точнее, социальной драмой, так как и конфликт, и характеры тяготеют скорее к драматической разработке.

В двух следующих прозаических драмах — «Menschen und Leidenschaften» (1830) и «Странный человек» (1831) — Лермонтов обращается непосредственно к современному ему русскому быту.

В этих драмах Лермонтов широко использует автобиографические мотивы (семейная распря, несчастливая любовь), но эти мотивы при всем их индивидуальном своеобразии органически входят в обобщенную картину исторической действительности с ее важнейшими социальными противоречиями, характерными для крепостнической эпохи.

Романтические «шиллеровские» элементы все еще ощутимы в обрисовке центральных образов этих драм. В пафосе и даже во фразеологии приподнятых монологов Юрия Волина («Menschen und Lei-denschaften») и Владимира Арбенина («Странный человек») явно сказываются традиции и французской романтической драматургии. Но бытовые сцены, рисующие крепостническую усадьбу и жизнь московского городского дворянства, выхвачены из повседневной русской действительности, и в изображении их Лермонтов во многом следует традициям бытовой комедии XVIII века — в первую

очередь фонвизинской. Возникает известная стилевая двойственность, характерная, между прочим, и для первого прозаического романа Лермонтова «Вадим»: центральный герой, по существу, лишен быта, поднят над ним и противопоставлен ему; остальные персонажи, напротив, живут житейскими заботами, в них приглушено духовное начало. Эта типично романтическая концепция является основой конфликта обеих прозаических драм. Вместе с тем фигура Владимира Арбенина уже усложнена: раскрывается в его противоречиях внутренний мир героя, вступающего в многообразные контакты с окружающими; его конфликты с ними даны в их последовательном развитии. Личная трагедия Владимира Арбенина подготовлена и мотивирована всей совокупностью этих взаимоотношений и выглядит психологически более достоверной, чем личные трагедии героев предшествующих драм. Отчасти поэтому антикрепостническая направленность «Странного человека» более отчетлива по сравнению с «Menschen und Leidenschaften», а сцены, изображающие помещичий быт и бесправное положение крепостных, более разработаны и более автономны. При всем том Владимир Арбенин остается героем романтическим: его идейная характеристика, его внешний облик, его фразеология могут быть правильно поняты только в пределах романтического стиля.

Подобная двуплановость характерна и для самого значительного драматического произведения Лермонтова — драмы «Маскарад». Однако здесь сюжет и стиль усложняются. В «Маскараде» мы имеем дело уже с неким художественным и стилевым единством. Эта драма, при появлении в печати принятая критикой довольно холодно и долгое время оценивавшаяся как произведение незрелое и слабое, безусловно является значительным художественным достижением Лермонтова.

Прежде всего, самая тема маскарада, характерная и для лермонтовской лирики («Как часто, пестрою толпою окружен»[8]), разработана здесь с большой глубиной и силой обобщения. Это символическая художественная тема, сюжетно реализующая романтический мотив «двойной жизни». Он получает у Лермонтова сатирическую остроту, и острие это обращается против «большого света».

«Дианой в обществе… Венерой в маскераде» предстает в драме баронесса Штраль. В этом смысле она — характерная представительница света, но не пример персонификации его пороков, как мы это видели в «Испанцах». В «Маскараде» нет столь свойственного мелодраме разделения на «героев» и

«злодеев». Ни баронесса, ни слабый, легкомысленный, но субъективно честный князь Звездич не являются романтическими злодеями. Но они составляют частицу «большого света», несут на себе печать его психологии и подчиняются принятым в нем нормам социального поведения. Эти-то нормы и оказываются причиной гибели Нины и Арбенина. Катастрофа закономерна и почти фатальна, так как возникает в силу естественной логики поведения «убийц» и «жертв». Конфликт получает социальную мотивировку.

Новое появляется и в характере главного героя. Прежде он был недоступен влиянию среды. Арбенин же — плоть от плоти этой среды; порвав с нею, он не смог освободиться от ее представлений и психологии. Это своеобразный вариант Алеко из пушкинских «Цыган», но в иной ситуации. Алеко не может простить измены. Арбенин не может поверить в невинность «ангела», любовь к которому стала его последним прибежищем. Помимо всего прочего, он находится «в пределах досягаемости» светского общества, он не заставил забыть о себе, и этого достаточно, чтобы общество предъявило на него свои права. Когда баронесса дает ход интриге против Нины; князь, введенный в заблуждение, домогается любви Нины и, забыв о благодеянии Арбенина, афиширует мнимую связь с его женой; Казарин, Шприх поддерживают интригу из личных видов, — Арбенин не выдерживает, и в нем просыпается подозрение.

Слишком хорошо зная общество, чтобы поверить в существование «ангела», он начинает действовать, осуществляя своими силами суд и казнь. В том, что отравление Нины — не простой акт мести, нас убеждает монолог Арбенина в III действии («Я сомневался? я? а это всем известно»[9]), сближающий ситуацию лермонтовской драмы с трагедией обманутого доверия в «Отелло» Шекспира.

Развязка «Маскарада» окончательно проясняет концепцию центрального образа. Арбенин — единственный герой лермонтовских драм, который не погибает, хотя уже покончил все счеты с жизнью и должен погибнуть и по логике характера, и по сложившемуся драматургическому канону. Лермонтов заставляет его не только уничтожить собственными руками все, что ему было дорого в жизни, но и испытать сомнения в справедливости совершенных им суда и казни, а затем убедиться в том, что акт высокого мщения обернулся убийством невинной. Подобно байроническому герою и герою ранних лермонтовских поэм, Арбенин — «преступник-жертва», но концовка драмы перемещает акцент на первую часть этой двуединой формулы. Наказание начинается вместе с осознанием своего преступления и

завершается не искупительной смертью, но продолжающейся жизнью, не романтическим безумием, но сумасшествием. Появление мотива наказания в «Маскараде» не случайно; оно связано с общей эволюцией лермонтовского творчества. В ранних драмах резко подчеркивалась обособленность героя, личность которого подавалась как абсолютная, безусловная ценностная величина. В «Маскараде» личность и поступки Арбенина соотнесены с личностями и поступками других — в первую очередь Нины, — так создается возможность для оценки главного героя и морального суда над ним. С точки зрения психологической разработанности и достоверности образа Нина, конечно, значительно уступает Арбенину, но в общей концепции «Маскарада» ей принадлежит важная роль. Так подготавливается коллизия поздних редакций «Демона», где судьба Тамары станет критерием правомочности героя, «побежденного» силой ее любви и страдания.

Сюжетно и стилистически «Маскарад» во многом перекликается с комедией Грибоедова. Как и Грибоедов, Лермонтов в совершенстве владеет искусством диалога и острой эпиграмматической характеристики. Как и в «Горе от ума», диалог в «Маскараде» часто строится на кратких отрывистых репликах, что придает сценам особую живость и движение. Некоторые из этих реплик прямо восходят к Грибоедову. А. Н. Муравьев в своих поздних воспоминаниях даже назвал «Маскарад» комедией вроде «Горя от ума»[10]. Муравьеву изменила память, но самая его ошибка показательна. Грибоедовское начало в «Маскараде» несомненно, но в целом это произведение иной жанровой формы, иной проблематики, чем «Горе от ума», от которого оно к тому же резко отличается по своей общей тональности. Комедийная шутка сменилась в «Маскараде» саркастической иронией, и в устах Арбенина, героя нового времени, уже невозможно представить себе пылкие монологи Чацкого.

В последний раз Лермонтов обратился к драматической форме в «Двух братьях» (1834–1836). Сюжет драмы автобиографичен; коллизия ее отчасти предвещает «Княгиню Лиговскую». Разработка характеров также делает эту драму ближайшим подступом к психологическому роману; в «Герое нашего времени» Лермонтов воспользовался художественным опытом «Двух братьев».

При жизни Лермонтова ни одно из его драматических произведений напечатано не было. Первым увидел свет «Маскарад», в сильно искаженном цензурой виде вошедший в 1842 году в третью часть посмертных «Стихотворений

М. Лермонтова». В 1857 году С. Д. Шестаков в статье «Юношеские произведения Лермонтова» (Русский вестник. Т. 9. Май-июнь) дал пересказ содержания «Испанцев», «Странного человека», «Двух братьев» и опубликовал выдержки из них. В 1859 году С. С. Дудышкин в статье «Ученические тетради Лермонтова» публикует «Цыган»; годом позднее вводит в Собрание сочинений Лермонтова под своей редакцией текст «Странного человека» (по черновой рукописи) и печатает посвящение к драме «Menschen und Leidenschaften» с пересказом ее содержания. В 1880 году П. А. Ефремов издает отдельной книгой «Юношеские драмы М. Ю. Лермонтова», куда вошли «Странный человек» (по беловой рукописи) и — впервые полностью — «Испанцы», «Два брата» в «Menschen und Leidenschaften».

Особенно длительной была история публикации редакций «Маскарада», связанная с постепенным раскрытием разных этапов творческой истории драмы. В 1875 году в «Русской старине» (№ 9) под ошибочным названием «Маскарад» был напечатан «Арбенин». Ранняя редакция драмы была обнародована лишь в 1935 году в четвертом томе собрания сочинений Лермонтова в издании Academia, в разделе вариантов к основному тексту; с 1953 года печатается как самостоятельное произведение.

Черновые и беловые автографы, копии «Цыган», «Испанцев», «Странного человека» и «Двух братьев» хранятся в Ленинграде в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) Академии наук СССР; автограф драмы «Menschen und Leidenschaften» — также в Ленинграде в Государственной публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Сведения о местонахождении довольно обширного и разрозненного фонда источников текста «Маскарада» см. в примечаниях к этой драме[11].

notes

Примечания

1

Воспоминания 1972. С. 33.

2

Там же. С. 70.

З

Berquin — Арно Беркен (ок. 1749–1791) — автор нравоучительных пьесок и рассказов для детей, составитель популярной детской хрестоматии (1775–1776; русские переводы — начиная с 1779 года) (см.: *Рак В. Д.* Переводческая деятельность И. Г. Рахманинова и журнал «Утренние часы» // Русская культура XVIII века и западноевропейские литературы. Л., 1980. С. 112–114).

4

Сочинения М. Ю. Лермонтова: В 6 т. / Первое полное издание под ред. П. А. Висковатого. М., 1891. Т. 6. С. 24.

5

Лермонтов М. Собр. соч.: В 4 т. Л.: Наука, 1980.Т.3.С. 7–8,584–585.

Герцен А. И. Собр. соч.: В 30 т. М., 1959. Т. 17. С. 268–269.

Н.Д. Студенческие воспоминания о Московском университете // Отечественные записки. 1859. № 1. Отд. V. С. 9.

Лермонтов М. Указ. соч. Т. 1. С. 424.

Там же. Т. 3. С. 347–348.

10

Муравьев А. Н. Знакомство с русскими поэтами. Киев, 1871. С. 22.

Лермонтов М. Указ. соч. Т. 3. С. 606–607.